FABIO CONVERSI ET JÉRÔME SEYDOUX
PRÉSENTENT



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

LA GRANDE BELLEZZA

UN FILM DE
PAOLO SORRENTINO



TONI SERVILLO
CARLO VERDONE SABRINA FERILLI
CARLO BUCCIROSSO IAIA FORTE PAMELA VILLORESI GALATEA RANZI
FRANCO GRAZIOSI GIORGIO PASOTTI MASSIMO POPOLIZIO SONIA GESSNER ANNA DELLA ROSA LUCA MARINELLI SERENA GRANDI
IVAN FRANEK VERNON DOBTCHEFF DARIO CANTARELLI LILLO PETROLO LUCIANO VIRGILIO GIUSI MERLI ANITA KRAVOS
AVEC MASSIMO DE FRANCOVICH AVEC ROBERTO HERLITZKA ET AVEC ISABELLA FERRARI

SILENZIO

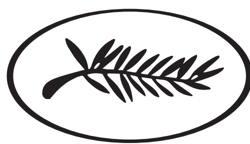
UNE COPRODUCTION INDIGO FILM BABE FILMS PATHÉ ET FRANCE 2 CINÉMA EN COLLABORATION AVEC MEDUSA FILM UNE COPRODUCTION FRANCO ITALIENNE DÉVELOPPÉE AVEC LE SOUTIEN DU PROGRAMME MEDIA DE LA COMMUNAUTÉ EUROPÉENNE EN ASSOCIATION AVEC BANCA POPOLARE DI VICENZA AVEC LE SOUTIEN DE EURIMAGES AVEC LA CONTRIBUTION DU M.I.B.A.C DIREZIONE GENERALE PER IL CINEMA AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ ET CINÉ+
AVEC LA PARTICIPATION DE FRANCE TÉLÉVISIONS CASTING ANNAMARIA SAMBUCCO 1ER ASSISTANT DAVIDE BERTONI RÉGISSEUR GÉNÉRAL GENNARO FORMISANO DIRECTION ADMINISTRATIVE STEFANO D'AVELLA MAQUILLAGE MAURIZIO SILVI COIFFURE ALDO SIGNORETTI SON EMANUELE CECERE MONTAGE SON SILVIA MORAES COSTUMES DANIELA CIANCIO DÉCORS STEFANIA CELLA SCÉNARIO PAOLO SORRENTINO UMBERTO CONTARELLO SUJET PAOLO SORRENTINO
MUSIQUE LELE MARCHITELLI MONTAGE CRISTIANO TRAVAGLIOLI A.M.C DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE LUCA BIGAZZI PRODUCTEURS ASSOCIÉS CARLOTTA CALORI GUENDALINA PONTI PRODUCTEUR EXÉCUTIF VIOLA PRESTIERI COPRODUIT PAR ROMAIN LE GRAND VIVIEN ASLANIAN MURIEL SAUZAY PRODUIT PAR NICOLA GIULIANO FRANCESCA CIMA RÉALISATION PAOLO SORRENTINO

indigofilm 2 cinéma Banca Popolare di Vicenza

©2013 INDIGO FILM BABE FILMS PATHÉ PRODUCTION FRANCE 2 CINÉMA
WWW.PATHEFILMS.COM

ROMA LAZIO FILM COMMISSION MEDIASET PREMIUM CANAL+ francetélévisions technicolor

Fabio CONVERSI et Jérôme SEYDOUX
présentent



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

LA GRANDE BELLEZZA

UN FILM DE
PAOLO **SORRENTINO**

TONI **SERVILLO**

CARLO **VERDONE**

SABRINA **FERILLI**

SORTIE LE **22 MAI 2013**

DURÉE : 2H22

DISTRIBUTION
PATHÉ DISTRIBUTION
2, rue Lamennais
75008 Paris
Tél. : +33 1 71 72 30 00
www.pathefilms.com

À CANNES
Boutique Bodyguard
45, la Croisette
Jardins du Grand Hôtel
06400 Cannes
Standard : +33 (0)4 93 39 60 97
Fax : +33 (0)4 93 38 55 36

RELATIONS PRESSE
LE PUBLIC SYSTÈME CINÉMA
Alexis Delage-Toriel / Agnès Leroy
40, rue Anatole France
92594 Levallois-Perret Cedex
Tél. : +33 1 41 34 21 09
adelagetoriel@lepublicsystemecinema.fr
aleroy@lepublicsystemecinema.fr
www.lepublicsystemecinema.fr

À CANNES
13, rue d'Antibes - 4ème étage
06400 Cannes
Tél. : +33 4 93 39 66 21



babe films indigo film

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.pathefilms.com

http://www.pdf-tools.com

SYNOPSIS

Rome dans la splendeur de l'été. Les touristes se pressent sur le Janicule : un Japonais s'effondre foudroyé par tant de beauté. Jep Gambardella – un bel homme au charme irrésistible malgré les premiers signes de la vieillesse – jouit des mondanités de la ville. Il est de toutes les soirées et de toutes les fêtes, son esprit fait merveille et sa compagnie recherchée. Journaliste à succès, séducteur impénitent, il a écrit dans sa jeunesse un roman qui lui a valu un prix littéraire et une réputation d'écrivain frustré : il cache son désarroi derrière une attitude cynique et désabusée qui l'amène à poser sur le monde un regard d'une amère lucidité. Sur la terrasse de son appartement romain qui domine le Colisée, il donne des fêtes où se met à nu « l'appareil humain » – c'est le titre de son roman – et se joue la comédie du néant. Revenu de tout, Jep rêve parfois de se remettre à écrire, traversé par les souvenirs d'un amour de jeunesse auquel il se raccroche, mais y parviendra-t-il ? Surmontera-t-il son profond dégoût de lui-même et des autres dans une ville dont l'aveuglante beauté a quelque chose de paralysant…

http://www.pdf-tools.com



ENTRETIEN AVEC PAOLO SORRENTINO

Propos recueillis par Jean A. Gili
Paris-Rome, avril 2013

http://www.pdf-tools.com

Comment naît un film aussi profondément plongé dans l'humus romain après l'expérience d'une œuvre réalisée en Irlande et aux États-Unis ?

J'ai toujours pensé à un film qui sonde les contradictions, les beautés, les scènes auxquelles j'ai assisté, les gens que j'ai rencontrés à Rome. C'est une ville merveilleuse, apaisante et en même temps pleine de dangers impalpables. Par dangers, j'entends les aventures mentales qui ne mènent nulle part. Au début, il s'agissait d'un projet ambitieux et sans limites, que j'ai reporté jusqu'à trouver le ciment qui puisse faire exister tout cet univers romain. Et ce ciment a été le personnage de Jep Gambardella qui est arrivé en dernier, et qui a rendu possible et moins confuse l'idée du film. J'ai pensé que le moment était venu pour moi de donner vie à un film indéniablement ambitieux. Après deux merveilleuses années d'errance entre l'Europe et les États-Unis pour réaliser THIS MUST BE THE PLACE, j'ai vraiment ressenti la nécessité de ne plus bouger. J'ai voulu entretenir ma paresse avec un travail qui me permettrait de rentrer chez moi tous les soirs ; mais, en réalité, LA GRANDE BELLEZZA a été un film épuisant, bien que passionnant à faire.

Quel a été le rôle d'Umberto Contarello dans l'écriture du scénario ?

Je connais Umberto depuis ma jeunesse quand je voulais être scénariste et qu'il était déjà un auteur de cinéma reconnu. Avec Antonio Capuano, il m'a initié à ce travail. Il m'a introduit dans des mondes poétiques que j'ai eu la chance de pouvoir restituer ensuite de manière personnelle, en fonction de ma sensibilité. De fait, nous partageons une façon de ressentir les choses qui remonte désormais à plus de vingt ans. Notre façon de travailler est assez simple. Elle consiste à bavarder régulièrement, parfois de manière fugace, parfois de façon plus approfondie, selon les suggestions que la vie quotidienne nous offre. Même les petites choses, ou l'irrépressible besoin de se raconter une blague qui nous a fait rire, nous conduit à nous écrire, à nous appeler ou à nous voir. Puis, lorsque le travail d'écriture commence, nous nous séparons. Comme dans une longue partie de ping-pong, nous nous renvoyons le scénario. J'écris la première version, je la lui envoie, il écrit la deuxième version, j'en fait une troisième et ainsi de suite, jusqu'à la veille du tournage, car un scénario peut toujours être amélioré. Le mot «fin» n'existe pas dans l'écriture.

En termes de mise en scène, il me semble que ce film est moins baroque que les précédents.

Probablement. C'est, a priori, un film «plein». Pendant la phase de préparation, j'avais remarqué la surcharge visuelle produite par le travail sur les décors, les costumes, la grande multitude d'acteurs nécessaires au récit. Quand je suis passé à la réalisation du film, j'ai choisi de me tenir un peu à l'écart. J'ai pensé que la mise en scène devait seulement accompagner cette densité.

Par certains aspects le film pourrait s'appeler «Sorrentino Roma». Est-ce que l'idée d'emprunter la voie de LA DOLCE VITA a été un des points de départ du film ? Comme dans le film de Fellini, le protagoniste est avant tout un observateur.

En réalité, même dans LES CONSÉQUENCES DE L'AMOUR et dans THIS MUST BE THE PLACE, j'avais utilisé le schéma narratif qui me correspond le mieux : le protagoniste du film est avant tout un observateur du monde extérieur qui devient la principale raison d'être du film et puis, par des chemins détournés, incidemment, et souvent pour des raisons liées au destin de la vie, il lui arrive aussi de vivre une histoire personnelle. Pour LA GRANDE BELLEZZA, je ne pouvais pas faire autrement, parce que le noyau du film était une masse énorme de faits imbriqués, de petits personnages, d'anecdotes, tous gravitant autour de Rome et que je voulais transformer en film. Bien sûr, ROMA et LA DOLCE VITA sont des œuvres qu'on ne peut pas faire semblant d'ignorer au moment d'affronter un film comme celui que j'ai voulu faire. Ce sont deux chefs-d'œuvre et une règle élémentaire dit que les chefs-d'œuvre se regardent, mais ne s'imitent pas. J'ai essayé de faire comme ça. Mais il est vrai aussi que les chefs-d'œuvre transforment la façon dont nous sentons et percevons les choses. Ils nous conditionnent, malgré nous. Je ne peux donc pas nier que ces deux films sont inscrits de manière indélébile en moi et ont pu guider mon film. J'espère seulement qu'ils m'ont guidé dans la bonne direction.

Le fait que le protagoniste, Toni Servillo, soit plus âgé que Marcello Mastroianni change la nature du récit : il y a un plus grand désespoir dans le rapport à la création.

Un écrivain est constamment habité par l'idée de devoir capitaliser sur un plan artistique sa propre biographie. Si cette biographie, comme dans le cas de Jep Gambardella, se déplace constamment sur les rails d'une mondanité superficielle, sur un bavardage si futile qu'il n'est plus qu'un bruit de fond, sur les ragots réduits à la mesquinerie instinctive, alors cette capitalisation semble impossible. C'est pour cette raison qu'il cite constamment Flaubert. Entre temps, les années passent pour Gambardella et son plus grand désespoir est aussi la conséquence de l'âge. Il y a toujours moins de temps, moins d'énergie, et le bonheur semble perdu ou n'avoir jamais existé. Le plaisir s'est réduit à une mécanique qui contredit par nature le principe de plaisir. Il lui reste le rendez-vous avec la nostalgie de l'innocence que ce personnage associe peut-être à une forme momentanée de quelque chose d'autre, bien loin de son histoire : la béatitude. Un état enviable qui, d'une manière totalement inattendue compte tenu de ses habitudes, se déplace par les canaux de la suspension et du silence. Pour cette raison, sa rencontre avec la religieuse qui consacre sa vie à la pauvreté et qui est en quelque sorte proche de la béatitude, prend au début les chemins habituels d'une mondanité désinvolte et irrévérencieuse et puis, finalement, par sa simplicité, elle le conduit ailleurs. Pas dans un ailleurs capable de le faire changer vraiment, mais elle l'aide au moins à entrevoir le point de départ d'une nouvelle création artistique.

La présence d'un cardinal qui ne pense qu'à mettre en œuvre des recettes culinaires est-elle une critique de l'Église ?

C'est plutôt une critique de la propagation de la culture de la nourriture, de la cuisine gastronomique, et ainsi de suite.

http://www.pdf-tools.com

Quelquefois, il semble que nous ne puissions plus parler d'autre chose. Ces sujets m'amusent aussi, mais l'arrogance tyrannique de certains à vouloir imposer ces thèmes partout commence à m'ennuyer. C'est pourquoi, un peu en plaisantant, j'ai voulu montrer comment cette mode s'est répandue même dans les endroits les plus inattendus, ceux dédiés à la spiritualité.

La splendide photographie en couleurs de Luca Bigazzi constitue un écho à celle en noir et blanc d'Otello Martelli.

Ma relation avec Bigazzi est désormais ancienne et solide. Ma confiance en lui est totale et nous avons la chance de nous comprendre sans parler. Donc, je donne le scénario à Luca et je le laisse l'interpréter et le décliner en termes de lumière. Il sait que je préfère parcourir de nouveaux chemins inédits plutôt que de s'appuyer sur ce que nous connaissons, sur ce que nous avons déjà fait, et donc je pense qu'il agit en conséquence. Cette méthode me satisfait de plus en plus et je suis heureux de découvrir la lumière qu'il a créée plutôt que de devoir lui donner des indications au préalable.

Dans le film, il est souvent fait allusion à Flaubert et au sens du néant.

Mario Soldati, grand écrivain et metteur en scène, disait que Rome, pour des raisons évidentes, était la capitale qui, plus que toute autre, était capable de communiquer le sens de l'éternité. Mais, ajoutait-il, qu'est-ce que le sens de l'éternité sinon le sens du néant ?

La GRANDE BELLEZZA peut aussi faire penser à LA TERRAZZA d'Ettore Scola avec ses bavardages à l'infini sur la terrasse de l'écrivain.

Oui, l'exhibition des bavardages, le recours aux ragots de très basse extraction, la capacité proverbiale à faire preuve de méchanceté même à l'encontre de ses proches amis, le désenchantement et le cynisme que l'on respire dans les lieux de la bourgeoisie romaine, empruntent indéniablement à l'imaginaire de Scola. Pour cette raison, j'ai voulu lui montrer le film et j'ai été ému de le voir profondément touché. À la fin de la projection, il m'a caressé longuement le visage en répétant combien il aimait le film et moi, après de nombreuses années, j'ai ressenti à nouveau, avec émotion, un sentiment que j'avais complètement oublié : me sentir fils.

Il me semble que dans le film passent des références à d'autres cinéastes, sans que l'on puisse parler de citations.

En effet, ce n'est pas un film, de mon point de vue, qui utilise la citation au sens strict, mais c'est un film totalement débiteur du grand cinéma italien, Scola, Fellini, Ferreri, Monicelli...



L'ombre de Fellini passe sur cet hommage de Sorrentino à la ville splendide et indifférente de LA DOLCE VITA.

http://www.pdf-tools.com

Musique originale et musique de répertoire se côtoient dans le film. Comment s'établit le rapport ?

En songeant à ce film, mélange inévitable de sacré et de profane comme Rome l'est de façon notoire, j'ai tout de suite pensé que cette contradiction flagrante de la ville, en fait sa capacité à réunir miraculeusement le sacré et le profane, devait être évoquée à travers la musique. L'idée m'est donc venue, dès le début, d'utiliser de la musique sacrée et de la musique populaire italienne. En ce sens, il a été nécessaire de recourir à de la musique de répertoire.

Le film fait appel à un très grand nombre d'acteurs très connus en Italie, bien sûr Toni Servillo, avec qui vous avez tourné quatre films, mais aussi Carlo Verdone, Sabrina Ferilli, Isabella Ferrari, Iaia Forte, Serena Grandi, Dario Cantarelli, Roberto Herlitzka, et même, dans un petit rôle, Giulio Brogi.

L'Italie, quoi qu'on en dise, possède un extraordinaire réservoir d'acteurs de toute nature. Ils sont très différents les uns des autres, d'origines multiples, mais tous avec des capacités souvent inexploitées, qui n'attendent que de trouver les bons personnages. En ce sens, j'ai eu beaucoup de plaisir à faire appel à des acteurs avec qui j'avais déjà travaillé et d'autres, très populaires, comme Carlo Verdone ou Sabrina Ferilli, qui généralement interprètent d'autres types de personnages, mais j'étais sûr – et j'en ai eu la confirmation au tournage – qu'un bon acteur peut tout faire. En raison du nombre considérable de personnages, j'ai également eu la possibilité de travailler avec des acteurs avec qui je voulais travailler depuis longtemps mais que je n'avais jamais pu utiliser dans mes films précédents, comme par exemple Dario Cantarelli, Roberto Herlitzka, Iaia Forte et Giulio Brogi. En particulier, j'ai toujours beaucoup aimé Brogi et c'est avec un profond regret, pour des raisons liées uniquement au rythme du film, que j'ai dû sacrifier la très longue scène dont il était le personnage principal. Le cas de Toni Servillo est vraiment à part. Il est l'acteur auquel je peux tout demander, parce qu'il est capable de faire absolument tout, et avec lequel désormais je navigue les yeux fermés, non seulement en ce qui concerne le travail, mais aussi au nom de notre amitié, une amitié qui avec le temps se fait toujours plus joyeuse, légère et profonde en même temps.



En évoquant Céline – le film s'ouvre par une citation de l'écrivain –, vous faites allusion à une conception de la vie conçue comme un voyage de la naissance à la mort.

Oui, on peut considérer que je fais mienne cette conception de la vie. Mais cette citation de Céline, qui d'ailleurs ouvre *Voyage au bout de la nuit*, est aussi une déclaration d'intention que j'ai suivie à mon tour dans le film. Cela revient à dire : il y a la réalité, mais tout est inventé aussi. L'invention est nécessaire au cinéma, justement pour atteindre la vérité. Cela pourrait sembler contradictoire, mais ça ne l'est pas du tout. Fellini a dit : «Le cinéma vérité ? Moi, je préfère le cinéma mensonge. Le mensonge est l'âme du spectacle. Ce qui doit être authentique, c'est l'émotion ressentie en regardant ou en s'exprimant.»

http://www.stoff-tv.com

PAOLO SORRENTINO
FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

2013 LA GRANDE BELLEZZA
2011 THIS MUST BE THE PLACE
2008 IL DIVO
2006 L'AMI DE LA FAMILLE
2004 LES CONSÉQUENCES DE L'AMOUR
2001 L'UOMO IN PIÙ

http://www.pdf-tools.com

ENTRETIEN AVEC TONI SERVILLO



Propos recueillis par Jean A. Gili, avril 2013

http://www.pdf-tools.com

Vous avez travaillé avec Paolo Sorrentino depuis son premier film, L'UOMO IN PIÙ. Comment s'est produite votre rencontre ?

La rencontre avec Paolo Sorrentino a eu lieu à Naples dans le milieu théâtral, celui des «Teatri uniti» nés en 1987 de l'union de trois compagnies : Falso Movimento de Mario Martone, le Teatro dei Mutamenti d'Antonio Neiwiller et le Teatro Studio de Caserta que je dirigeais. «Teatri Uniti» a produit les premiers films de Martone et a contribué également à la production des premiers films de Sorrentino. Sorrentino était un tout jeune scénariste qui était entré dans le milieu de «Teatri Uniti», une entreprise qui avait relancé le théâtre et le cinéma à Naples en créant une sorte de «Factory» où l'on pratiquait aussi bien l'un que l'autre. Après divers travaux, il nous a finalement proposé le scénario de son premier long métrage. Angelo Curti, qui était plus particulièrement chargé de la production, s'est occupé de lui. Je me rappelle qu'à cette époque, je préparais une mise en scène du *Misanthrope* de Molière. Lorsque j'ai lu ce scénario, je l'ai trouvé magnifique, et c'est comme cela qu'a commencé cette relation qui nous a amenés jusqu'à ce quatrième film ensemble, sur les six que Paolo

a réalisés. Nous avons vraiment un rapport privilégié qui devient même assez singulier dans le cinéma italien, car cela me paraît relativement rare qu'un auteur et un acteur travaillent aussi longtemps ensemble.

Entre un film et l'autre, restez-vous en contact ?

Il y a quelque chose que nous avons en commun et que nous cultivons tous les deux : le goût du mystère. Cela a à voir avec l'estime, avec le sens de l'ironie ou de l'autodérision, avec certaines mélancolies semblables, certains sujets ou thèmes de réflexion. Ces affinités se renouvellent à chaque rencontre, comme si c'était la première fois, sans qu'il y ait la nécessité d'une relation plus étroite entre un film et l'autre. On se retrouve comme si on ne s'était pas quitté. Et cela signifie qu'il y a entre nous une profonde amitié. C'est justement cela qui est très beau. Quand surgit une nécessité, c'est cette nécessité qui devient un film ; elle est alimentée par des silences et par quelque chose de mystérieux que nous aimons laisser tel quel. Le fond de notre relation a cette part de mystère que nous ne souhaitons pas élucider, nous n'en cherchons pas les raisons.



Aviez-vous parlé du scénario avant le tournage ?

Comme pour tous les films que j'ai faits avec Paolo, il me réserve la surprise du scénario. Il me téléphone et me dit : «J'ai écrit un film et j'aimerais que tu joues le personnage principal», puis il m'envoie tout de suite le scénario. Il fait comme ça à chaque fois. Lorsqu'il me l'envoie, je fais partie des premiers lecteurs. Il ne veut pas seulement attiser ma curiosité par rapport à mon personnage, il veut aussi un avis sur le scénario. À partir de là commence une conversation sur le personnage et sur le film, qui ne s'arrête plus et intervient tout au long du processus de création. De mon côté, même si j'aime proposer ou ajouter des choses, je pense que Paolo a un immense talent pour l'écriture du scénario et des dialogues. À la lecture du scénario, on visualise déjà le film. Paolo fait partie de ces réalisateurs qui ont le film dans la tête. Il arrive sur le plateau très bien préparé. Ce qui ne nous a pas empêchés d'avoir des conversations au préalable pour nourrir le personnage. Pour ce film en particulier, je suis très heureux du personnage, c'est le film de Paolo que je trouve le plus personnel, le plus libre.

A-t-il une façon particulière de diriger les acteurs ?

Il choisit les acteurs en fonction du talent qu'il leur reconnaît, de l'estime qu'il leur porte. Il compte sur l'acteur qu'il a choisi, il a misé sur lui, et en attend donc le maximum. Et ce n'est pas seulement avec moi, avec qui il entretient désormais un rapport pérenne, un rapport très profond à travers quatre films ; il parie vraiment sur tous les acteurs qu'il choisit, comme on parie sur un cheval en pensant qu'il va gagner. La plupart du temps, il choisit un acteur et imagine le personnage incarné par cet acteur. Naturellement, sur le plateau, il peut y avoir une petite marge d'improvisation, selon les circonstances. Ainsi, par exemple, je trouve que dans le film Sabrina Ferilli ou Carlo Verdone sont vraiment très bons. Ce sont en Italie des acteurs très connus, ils sont exactement la démonstration de ce que j'expliquais. Leur talent, leur nature, devaient servir les personnages que Paolo avait en tête. Moi, dans ce film, plus que dans les autres, je me suis senti investi comme d'un passage de témoin entre l'auteur et le personnage. J'ai ressenti, avec une affection profonde, que Paolo avait un véritable besoin que ce sujet, ce Gambardella qu'il avait inventé, ait mon visage. Et il m'a passé le témoin. Il m'a dit : «Mets-y ton corps, ton visage, ta façon d'être...» C'est d'ailleurs un personnage de Napolitain qui vit à Rome, avec une «napolitanité» que nous connaissons bien tous les deux.

http://www.pdf-tools.com

C'est un film à la distribution très riche, un spectre de personnages qui va des Napolitains aux Romains, mais pas seulement. Encore plus que pour IL DIVO, Paolo s'en est remis à des acteurs à l'expérience théâtrale, c'est-à-dire à des acteurs qui, pour la plupart, jouent au théâtre en ce moment en Italie, et beaucoup depuis de nombreuses années. Paolo aime beaucoup chez les acteurs de théâtre leur discipline, l'absolue préparation avec laquelle ils arrivent sur le plateau, une préparation comparable à la sienne. Il exige la même chose de tous ses acteurs.

Il est évident que pour vous, jouer au théâtre et au cinéma n'est pas de même nature.

Pour moi, ce sont deux choses tout à fait différentes. Ce sont deux langages profondément différents qui se déploient dans des espaces et des temps complètement différents. Dans ma relation avec Paolo, le fait qu'il soit un spectateur très attentif depuis toujours de mon travail au théâtre, naturellement enrichi de notre relation au cinéma, explique notre profonde connivence.

Trouvez-vous que Sorrentino a, en quelque sorte, gagné en maturité au cours des années ?

Oui, j'ai remarqué que sa capacité d'écriture, que ce soit du scénario ou des dialogues, qui était déjà remarquable dans L'UOMO IN PIÙ, est devenue toujours plus raffinée, et simultanément se sont développées ses capacités de réalisateur en tant que créateur d'images. Il me semble que ce dernier film, LA GRANDE BELLEZZA, en est la démonstration la plus aboutie. Au fil du temps, il est devenu de plus en plus réalisateur, alors qu'à ses débuts avec L'UOMO IN PIÙ, il était avant tout un auteur, un inventeur d'histoire et de dialogues extraordinaires, mais moins un créateur de formes. Et puis, au fur et à mesure de sa carrière, y compris après son expérience américaine, sa dimension d'auteur s'est encore affinée. Paolo fait les films qu'il veut faire avec une liberté absolue, sans tenir compte des attentes du marché ou des stratégies de carrière. Paolo a une très grande liberté d'artiste et, même lorsqu'il a de très grosses occasions comme pour son film américain, ou pour celui-ci qui est une coproduction européenne avec un investissement de production important, il ne change rien à sa façon de faire du cinéma, à sa dimension d'auteur. Celle-ci s'est même renforcée dans le temps. Au lieu d'assouplir ou d'anesthésier sa liberté créative, elle l'a démultipliée.

Le film peut être envisagé comme un hommage à Fellini.

Paolo n'a jamais fait un mystère de son amour profond pour Fellini. Et moi, comme tous les acteurs de ma génération, je n'ai jamais caché mon amour pour Mastroianni ou pour Volonté. Ils sont pour nous des références essentielles. Je crois que ce film et HUIT ET DEMI, le chef-d'œuvre de Fellini, sont liés à un même mot : «dissipé». Ce sont deux films qui développent ce thème d'une façon extraordinaire, la dissipation de la personnalité, du talent, des sentiments, de sa propre histoire personnelle, de son rôle social. Gambardella, dans la plus totale indifférence, a un profond talent, mais le gâche jusqu'à le disperser et le détruire. Selon moi ces deux films qui sont complètement différents, de deux auteurs différents – un maître reconnu et un jeune talent en train de s'affirmer – ont en commun ce rythme, cette allure liée au thème de la dissipation.

Le film communique d'ailleurs une certaine angoisse.

C'est un peu le film qui raconte la fin d'une époque, sans savoir ce qui nous attend dans le futur. Pour moi, c'est le film «définitif» qui fait le récit des trente dernières années de l'Italie, avec les conséquences angoissantes qu'il montre. L'angoisse naît aussi du fait que c'est un film qui n'ouvre pas vers un futur. Parce que nous sommes tous assez perdus, face à ce futur incertain.



http://www.pdf-tools.com

La terrasse est le décor emblématique du film.

Oui, c'est une magnifique terrasse d'un appartement authentique, dans un immeuble rouge facile à reconnaître, situé devant le Colisée. On a l'impression de pouvoir toucher du doigt le monument depuis cette terrasse. C'est l'appartement de Gambardella, la terrasse symbolique où ont lieu de nombreuses conversations importantes pour parler des thèmes que nous évoquions tout à l'heure. Gambardella y donne aussi beaucoup de fêtes stupides et grossières. Toutes les émotions s'y mêlent.

Au début, il y a la mort du touriste japonais ; à la fin, on a l'impression que le spectateur pourrait succomber lui aussi.

Cette mort-là, je l'ai lue comme une des nombreuses déclinaisons des effets de la beauté. Nous savons que la beauté peut aussi tuer. Et cela me ferait plaisir que le film atteigne cet objectif.

Dans IL DIVO, vous jouiez avec un masque, ici vous jouez à visage nu, deux traditions du théâtre italien.

Oui, même si j'ai une coiffure qui me change, dans ce film je me reconnais parfaitement. Je n'ai utilisé aucun masque. Le personnage se cache souvent, il est parfois presque antipathique du fait de son cynisme, mais c'est aussi un grand sentimental. Quand il en a l'occasion, il s'ouvre à des sentiments profonds. Il est très humain. Je dirais que j'ai fait un travail qui est à l'opposé du DIVO, son contraire même. Je n'ai pas travaillé sur le masque mais sur le fait de me mettre à nu dans les circonstances qui m'étaient offertes.

Avez-vous une préférence ?

Cela dépend de l'objectif, de la vision que l'on a de l'œuvre finie. Pour moi, les deux expériences ont été excitantes, chacune étant requise par rapport à l'objectif du film. Travailler avec Sorrentino m'a donné à chaque fois l'occasion de m'exprimer de façon très différente. C'est aussi la démonstration de la richesse de Paolo en matière d'inventivité. Les quatre films que j'ai tournés avec lui – L'UOMO IN PIÙ, LES CONSÉQUENCES DE L'AMOUR, IL DIVO, LA GRANDE BELLEZZA – sont du même réalisateur mais, d'une certaine façon, ce sont quatre mondes auto-suffisants, avec des personnages qui n'ont aucun rapport entre eux. Le seul point commun des quatre films est une note que j'aime beaucoup dans son cinéma : une mélancolie troublante, très séduisante aussi, et qui correspond à la personnalité profonde de Paolo. Moi, d'un côté, je ressens une ironie très forte dans mon regard sur la vie, mais de l'autre, même si nous ne nous en parlons pas, cette mélancolie est quelque chose qui nous lie profondément.

http://www.pdf-tools.com



TONI SERVILLO
FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

2013 LA GRANDE BELLEZZA de Paolo Sorrentino
2013 LA BELLE ENDORMIE de Marco Bellocchio
2011 MON PÈRE VA ME TUER de Daniele Ciprì
2011 L'EMPIRE DES RASTELLI d'Andrea Molaioli
2010 UNE VIE TRANQUILLE de Claudio Cupellini
2010 NOI CREDEVAMO de Mario Martone
2010 UN TIGRE PARMI LES SINGES de Stefano Incerti
2010 UN BALCON SUR LA MER de Nicole Garcia
2008 IL DIVO de Paolo Sorrentino
2008 GOMORRA de Matteo Garrone
2007 LASCIA PERDERE JOHNNY ! de Fabrizio Bentivoglio
2007 LA FILLE DU LAC d'Andrea Molaioli
2004 NOTTE SENZA FINE d'Elisabetta Sgarbi
2004 LES CONSÉQUENCES DE L'AMOUR de Paolo Sorrentino
2001 LUNA ROSSA d'Antonio Capuano
2001 L'UOMO IN PIÙ de Paolo Sorrentino
1998 TEATRO DI GUERRA de Mario Martone
1993 RASOI de Mario Martone
1992 MORTE DI UN MATEMATICO NAPOLETANO de Mario Martone

http://www.pdf-tools.com

LISTE ARTISTIQUE

TONI SERVILLO
CARLO VERDONE
SABRINA FERILLI
CARLO BUCCIROSSO
IAIA FORTE
PAMELA VILLORESI
GALATEA RANZI

avec
MASSIMO DE FRANCOVICH

avec
ROBERTO HERLITZKA

et avec
ISABELLA FERRARI

http://www.pdf-tools.com

LISTE TECHNIQUE

UN FILM DE	Paolo SORRENTINO
ÉCRIT PAR	Paolo SORRENTINO, Umberto CONTARELLO
PRODUCTEURS DÉLÉGUÉS	Nicola GIULIANO, Francesca CIMA
COPRODUCTEURS	Fabio CONVERSI et Jérôme SEYDOUX
PRODUCTEURS ASSOCIÉS	Carlotta CALORI, Guendalina PONTI
PRODUCTEURS ASSOCIÉS	Romain LE GRAND, Vivien ASLANIAN, Muriel SAUZAY
PRODUCTEUR EXÉCUTIF	Viola PRESTIERI
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE	Luca BIGAZZI
MONTEUR	Cristiano TRAVAGLIOLI
MUSIQUE	Lele MARCHITELLI
PRODUCTION	INDIGO FILM
COPRODUCTION	BABE FILMS PATHÉ PRODUCTION FRANCE 2 CINÉMA
EN COLLABORATION AVEC	MEDUSA FILM
UNE COPRODUCTION ITALO-FRANÇAISE	
DÉVELOPPÉE AVEC LE SOUTIEN DU	PROGRAMME MEDIA DE LA COMMUNAUTÉ EUROPÉENNE
EN ASSOCIATION AVEC	BANCA POPOLARE DI VICENZA
AVEC LE SOUTIEN DE	EURIMAGES
AVEC LA CONTRIBUTION DU	M.I.B.A.C. DIRECTION GÉNÉRALE CINÉMA
AVEC LA PARTICIPATION DE	CANAL+ et CINÉ+
AVEC LA PARTICIPATION DE	FRANCE TÉLÉVISIONS

Crédits photos : © Gianni Fiorito

http://www.pdf-tools.com